

O que falta a uma escultura para ser um filme? O que falta a um filme para ser uma escultura?

*What is missing from a sculpture to be a movie?
What is missing in a movie to be a sculpture?*

ANA LUISA RITO DA SILVA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 13 de Janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual, curadora, investigadora e docente. Licenciatura em Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL); Mestrado em Pintura (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL); Faculdade de Belas-Artes (FBA); Centro de Investigação e Estudo em Belas Artes (CIEBA). E-mail: anarito.ar@gmail.com

Resumo: O presente artigo investiga uma zona de contacto (hibridizada) que resulta das relações entre o filme e a escultura (no seio de um projecto específico) e a possibilidade da constituição de um palco comum, extensivo e movente.

Palavras-chave: filme / escultura / instalação / espetador.

Abstract: *This paper investigates a contact zone (hybridized) resulting from the relationship between the film and sculpture (within a specific project) and the possibility of setting up a common, extensive and moving stage.*

Keywords: *film / sculpture / installation / spectator.*

Introdução

Film as Sculpture, exposição comissariada por Elena Filipovic (Wiels, Bruxelas, 2013), com artistas como Rosa Barba, Zbyněk Baladrán e Jiří Kovanda, Ulla von Brandenburg, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Rachel Harrison, Žilvinas Kempinas, Elad Lassry, Karthik Pandian e Bojan Šarčević apresenta uma nova geração

de artistas cujas preocupações coincidem com a ideia edificadora do presente ensaio: compreender o filme (e os seus dispositivos) enquanto objecto, mais especificamente enquanto escultura, enquadrando um artista e uma obra específicos.

As várias intervenções questionam ambas as tradições, a escultórica e a cinematográfica, sendo criados “blocos de construção” que configuram novos significados — entre o movente e o estático, entre o material e o imaterial — na constituição de uma “zona” profundamente hibridizada, decorrente de toda uma prática que se define nos interstícios das formas e das linguagens. O objecto escultórico e a imagem projectada parecem querer reconvocar um certo ambiente “expandido”, no qual as ideias de Krauss (1986) e Youngblood (1970) se moldam, na e para a instituição de um novo paradigma: o do *filme-escultura*, cujas premissas já se encontram na sua génese em “campo aberto”.

1. PLAYGROUND: Dispositivo de (in)visibilidade

Neste contexto expositivo, *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film C)*, (2010), de Bojan Šarčević (Belgrado, 1974) é um filme sobre uma escultura, acompanhado por uma composição sonora e uma estrutura arquitectónica, um pavilhão de acrílico “construtivista”: todo o trabalho questiona a experiência do filme, criando um diálogo com as formas minimalistas esculturais e a ideia de espaço e de tempo criada pela música e pelo objecto. Esta obra pertence a uma série de filme-instalações que compreende quatro peças distintas, sendo *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*, de 2009, aquela que melhor define esta “zona” intermitente e elasticizada entre os vários campos de acção (esta peça integra, ao momento da redacção deste texto, a exposição *O Narrador Relutante — Práticas Narrativas na Arte Contemporânea*, com curadoria de Ana Teixeira Pinto, no Museu Colecção Berardo — CCB) (Figura 1, Figura 2).

Recorrendo ao vocabulário formal do cinema, Šarčević estabelece um encaideamento de planos, enquadramentos e movimentos de câmara que, na imaterialidade da luz e do som (composição de Ulas Ozdemir) e na plasticidade do projector (16 mm) “em cena” e da estrutura “pendente”, presentifica a imagem enquanto escultura. Observamos uma estranha sequência animada, onde figuras esculpidas de pequena dimensão (que se assemelham, de forma um pouco perturbadora, a ossos) aparentam traços antropomórficos. O deslocamento dos objectos e das suas imagens acontece num palco construído por si, onde (num olhar panorâmico sobre este “seu” mundo) a textura, o volume, o peso, o tempo e o espaço são experienciados de forma particular, por vezes contrastada, na composição de paisagens ficcionadas (porém físicas) e intemporais. Deparamo-nos com uma topografia sem linha do horizonte, sem fronteira demarcada,



Figura 1 · Bojan Šarčević. Fotograma de *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*, filme 16mm, cor, som, 2'57", pavilhão em acrílico, 300x200x300, 2009 (pormenor). Cortesia do artista e da Galeria Stuart Shave/ Modern Art.

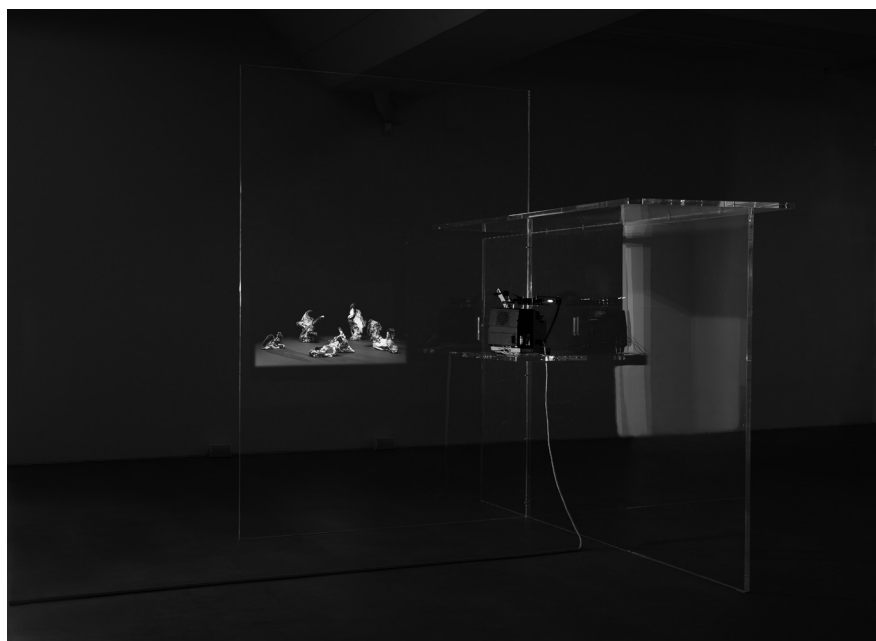


Figura 2 · Bojan Šarčević. *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*, filme 16mm, cor, som, 2'57'', pavilhão em acrílico, 300x200x300, 2009, vista da instalação. Cortesia do artista e da Galeria Stuart Shave/ Modern Art.

onde modelos orgânicos se erguem enquanto atores, sem fala, mudos, comunicando apenas através da sua maleabilidade (entre o feixe de luz projectado e a presença/materialidade do dispositivo instalativo) estética e do som que parece romper do seu interior. As esculturas não são figuras de acção, o movimento resulta das investidas da câmara — pelas novas perspectivas que manifesta, pela utilização criteriosa de *zoom* ou *travelling* — bem como da banda sonora que acrescenta uma outra dimensão espaço-temporal à experiência perceptiva. Do mesmo modo, a possibilidade de circulação do espectador por entre os “pavilhões”, ou salas de projecção suspensas (porque de contornos e paredes “quasi-invisíveis”), e a constatação de que todo o ambiente se torna superfície de onde a imagem parece irromper, traduzem uma dramaturgia de corpos e falas, de luzes e sombras que flutuam por entre “arquitecturas assombradas”.

Identificamos a prática da instalação como um *modus operandi* (uma estratégia intermedial que compreende uma *praxis*, um discurso e um sistema que capacita a ativação do espaço/lugar e dos contextos circundantes e intrínsecos, o desdobramento temporal da obra e o accionamento de conceitos como *situação* e a enfatização da percepção sinestésica) e um fenómeno empírico: a (vídeo) instalação fabrica o “real” e apresenta o “real” através da experiência física e sensitiva do espetador, que, a partir do seu próprio corpo produz subjetividades, tempos e espaços vários, sendo a obra não um objeto mas um espaço (entre a arquitetura e o teatro), um “ambiente” — *passagen-werk* — na medida em que esta opera e se constitui entre passagens, conexões, palcos transitórios ou em transição entre diferentes disciplinas, formas e experiências. A aproximação à realidade do espetador, no desempenhar de ações corriqueiras como entrar, sair, abrir, fechar, sentar ou levantar, levam-nos a apontar uma espécie de “realismo performativo” como conceito edificador desta prática que assimila o pictórico, o cénico, o cinematográfico e o ritualístico. A experiência da vídeo-instalação (entre a imagem e o palco) é caracterizada por uma forte sensação (multissensorial) de presença, explorando e produzindo situações de “aqui” e “agora” e apostando na plasticidade do próprio espaço, esculpido a cada movimento e a cada tomada de posição dos corpos (reais e virtuais). Como tal, assinalamos quatro modalidades fundadoras: percepção, navegação, imersão e interação, que podem surgir em simultâneo (confundindo-se) ou intervaladas, estruturando a experiência percetiva do espetador.

Em *Video Installation Art: The Body, the Image and the space in-between*, Margaret Morse (1990) discute os conceitos de *liveness*, *nowness* e *presentness* (ou *presentation*) no contexto de intervenções artísticas que visam concretamente o encontro (zona) entre a obra e o espetador (particularizando a década de 1960), numa relação espaço-temporal coincidente. O espetador,

testemunha de aparições ou visões (representações ou evocações de ausências) é simultaneamente participante da construção de um espaço (físico) mediado e contaminado, resultante de um projeto *on going* (iniciado precisamente com as propostas minimalistas) que resgata o gesto e o corpo. O próprio espaço expositivo (arquitetura desenhada de raiz ou adaptada a um projecto específico) que privilegia a deambulação do visitante e a criação de ambientes penetráveis e articuláveis, como em *Film as Sculpture*, constitui uma possibilidade de reflexão em torno da relação entre a sala obscurecida do cinema e o *white cube* museográfico ou galerístico.

Neste sentido, Giuliana Bruno (2007) aponta para uma conexão concetual entre o cinema e o museu (na medida em que ambos podem ser considerados espaços arquitetónicos da memória), na edificação de narrativas multidimensionais, sendo o cinema transportado (pela vídeo-instalação) para o espaço tridimensional (real), assim como os conteúdos de uma instalação são experienciados segundo uma certa montagem espacial (*spatial montage*): o cinema, na sua essência, encontra-se fragmentado, mas “emoldurado”, no seio da vídeo-instalação, que por sua vez, presentifica as imagens cinematográficas. Em *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film*, Bruno (2002) refere-se à passagem da experiência (e ao entendimento) *sight-seeing* (de cariz óptico) a *site-seeing* (de natureza háptica), relativamente à abordagem cinematográfica à cidade e à arquitetura, que aplicamos aqui ao contexto museográfico, ao filme e à sua relação com as artes plásticas (no âmbito da vídeo-instalação). Explícitemos: paralelamente ao advento do cinema e da projeção das suas imagens moventes, surge uma nova rede de formas arquitetónicas que produzem consequentemente uma também inédita visualidade espacial: locais essencialmente de trânsito, de passagem, que fundam a geografia da modernidade. Transformando a relação entre a percepção espacial e a transitoriedade das matérias, a arquitetura (e o cinema) aposta na mobilidade e no aceleração dos corpos (e das imagens), epítomes da “vanguarda”. O conceito de *flânerie* parece evocar aqui a era da consciência urbana (onde os espaços são percorridos e vividos, onde a experiência dos mesmos substitui a sua contemplação) e o(s) ponto(s) de vista cinematográfico(s) a si associado(s) que apresenta(m) a cidade como ecrã, como *mise en abîme*.

Deste modo, interessa-nos reter a correspondência entre a mobilidade do cinema e da arquitetura que deslocamos para o espaço expositivo, museográfico ou galerístico (e para a especificidade da vídeo-instalação), na medida em que a construção ou adaptação deste condiciona a percepção e a receção da imagem em movimento. Diferentes modelos de visualização são preconcebidos no

desenho do espaço expositivo, possibilitando ao espetador uma relação heterógena com as imagens que acompanham as suas deambulações. Uma espécie de sistema sinestésico de navegação (próprio e adquirido *in situ*) permite ao espetador atravessar territórios abertos, conectá-los através da sua imagética pessoal e participar da montagem espacial que se desenvolve a partir do seu ponto de vista (movente).

A mutabilidade inerente a este processo atesta a leitura *on going* de obras de natureza híbrida: de carácter instalativo (por vezes *site specific*) e que integram imagens de proveniência diversa (vídeo-instalação mais concretamente). Ou seja, à medida que o espetador itinerante ("viajante", segundo Morse) avança, permeia o espaço, "trespassa" a obra, esta também se lhe desvela, também se lhe implica (o espetador é conjuntamente sujeito e objeto). Esta passagem através de espaços (semi)obscurecidos (ou mesmo totalmente iluminados) encontra eco na ideia de *promenade architectural* (Le Corbusier, 2010; Eisenstein, 2010), na medida em que estes (assim como a arquitetura e a cidade) são experienciados *on the move*, entre a marcha e o passo que vai de um lugar a outro.

Conclusão

Assim e em jeito de conclusão, aliando a esta dinâmica do corpo e do espaço envolvente o(s) tempo(s) e a intermitência das imagens, é esboçada uma cartografia (móvel) de sensações alicerçada no instante, no momento de encontro de todos os agentes (protagonistas) em cena. A prática do espaço, o enquadramento e o mapeamento (tangível) deste, segundo vetores e trajetórias múltiplas, mobiliza um território vivido (*veritable plots*) centrando o enredo no espetador em trânsito e à deriva, que partilha o fôlego e a respiração do próprio filme como em *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*.

Referências

- Bruno, Giuliana (2002) *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film*. London:Verso.
- Bruno, Giuliana (2007) *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Eisenstein, Sergei (2010) *Eisenstein Towards a Theory of Montage: Sergei Eisenstein Selected Works, Volume 2*. London: I.B Tauris
- Krauss, Rosalind (1986) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: Cambridge MIT Press.
- Le Corbusier (2010) *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser.
- Morse, Margaret (1990) *Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between*, in Doug Hall and Sally Jo Fifer (eds.), *Illuminating Video An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture Foundation Inc. [consult. em 2014-12-11] Disponível em URL: <http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/176downloads.html>
- Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema*. New York: P.Dutton&Co., Inc.